

韻文の女と散文の女

——ボードレールの «À une passante»
と «Le Désir de peindre»——

平 野 真 理

は じ め に

ボードレールが生きた 19 世紀のパリは、産業革命の洗礼を受け、日々その姿を変えていた。ガラス、鉄、正確に切り出された石材、ガス灯など進歩の産物が、街路やパッサージュという新しい空間を作り出す。当時の交通の発達はその都会の人口を爆発的に増やし、お互いに名も知らぬ者同士が細胞のように集まった群衆という塊を出現させる。時代の怒濤のようなうねりは、それまでの人々の緩やかな時間の流れを劇的に変えてしまい、神話や聖書、歴史の英雄ではなく無名の人々を舞台にあげるようになった。フーゴー・フリードリヒが «Pour Baudelaire, l'inorganique revêt la signification la plus haute lorsqu'il devient le matériel de base du travail artistique:⁽¹⁾» と述べるように、これらの無機物こそボードレールの詩作の土台を作るものだった。

日々移り変わる都会は、今という一瞬すらすぐさま過去に葬り去ってしまう。追い求める新しいものは次の一瞬には色褪せ、次々と消えては生まれる「新しさ」を手に入れようと、人々は飢餓感に苛まれる。結局は手にいれられない、常にその手からこぼれ落ちて行くと知りつつも、「新しさ」を求めて手を差し伸ばすことを止められない閉そく感と絶望感は、終末感へと向かう。こ

(1) Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand, par Michel-François Demet, Librairie Générale Française, 1999, p.72.

のような時代は、ボードレールにとって「喪に服する近代」⁽²⁾とも言えるものであり、常に一瞬のうちに古くなったものを葬り去っては、新しいものを求め続けるのだ。永遠であり、儚く、束の間の、時代が生み出した時間を群衆はさまよい歩く。

作品の中でボードレールは、美を内在する存在として何人もの女性を登場させる。産業革命は、紡績機やミシン等様々な機械の発展をもたらし、女性の服装や化粧も飛躍的に多様化した。装飾の進歩はそれまでの機能性だけの、階級を示す記号でもある服装をファッションという新しい位置に押し上げた。クリノリンに始まり、繊細なレース、様々な重量感を持つ布地を纏う女性。次々と移り変わるモードに近代の美を見る詩人は、服装を女性の一部として捉えながら、その中でも喪の装いをした女性を取り上げる。喪の色への嗜好について *Salon de 1846* で述べているように、詩的な美しさを黒い燕尾服やフロックコートの中に見るボードレールは⁽³⁾、*«Une livrée uniforme de désolation témoigne de l'égalité»*⁽⁴⁾と「黒」の色を定義する。全ての色を飲み込み何色にも染まらない黒は、7月王制以後の——華やかな贅の限りを尽くした貴族社会にとってかわったブルジョワ社会の——「自由」で「平等」な色であると同時に、それまではそこに意味や価値を見出さなかった存在に美を見出そうとする詩人にふさわしい色なのではないだろうか。そして黒は、「喪」=喪失という負のエネルギーを背負う。不幸の証でもある黒は、*«tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guères (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur.»*⁽⁵⁾とするボードレール自身の美の定義と結びつき、美

(2) 中原新吾、『詩篇《通りすがりの女に》—ボードレールにおける《モデルニテ》概念についての試論—』、『愛知県立大学外国語学部 紀要第13号』, p.88。

(3) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, p.494. 以下、OC II と記する事とする。

(4) *Ibid.*, p.494.

(5) Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Fusées, Pensées éparses*, édition établie, présentée et commentée par Béatrice Didier, «Le livre de poche», Librairie Générale Française, 1972, p.33.

を表す理想の色となる。喪と言う喪失、女性の消失、*la disparition* が生むメランコリーは美をほのかに輝かせるのだ。「À une passante」は、そのような喪の装いの名も知らぬ女性との都会における一瞬の出会いを韻文詩で描く。一方、「Le Désir de peindre」は、その作品の対の作品としてあげられ、同じく見知らぬ女性との一瞬を核にし、死という深淵の中に幸せを見出す芸術家のモノローグで構成される散文詩だ。

ネルヴァルの「Une allée du Luxembourg」(1832)、ペトリュス・ボレルの「Dina, la belle juive」(1833)は、「À une passante」の源泉としてよく語られる。しかしネルヴァルの、語り手と通り過ぎる少女との間にメランコリックな追想は鮮やかに息づくが、永遠の時間と一瞬の交差という時間の重層構造から来る魂の語りはまだ見られない。一方、ボレルにおいては、出会いの場面の描写に多くの類似点が見られるものの、二人は再会し、結ばれる。ボードレールの詩はそれぞれから発想を得たではあろうが、彼のテーマはそこから進み、近代詩として一線を引く。それはなぜか。

見知らぬ同士の一瞬に美を見出すという行為は、フリードリヒも述べているように、当時の美学では受け入れ難いものとして排除されていた⁽⁶⁾。クールベが絵の題材を日常の卑近な光景に求めるようにはなったものの、当時芸術で扱われる主題は、聖書や神話の古代ローマや歴史的偉業が作り出した普遍的な美、永遠性に価値を置いていた。二度と起こりえない、極めて主観的な「ふとした一瞬」とは相容れない。美の女神 *Diane* は賛美されるが、同じ裸の女性でも現実の芝生での一光景に置かれた途端、神話性を剥ぎ取られスキャンダラスを呼び起こす。普遍的な美の象徴として描かれる女性は、*Diane* や聖母マリア等の輝かしい名前を持つ。しかし、芝生の裸の女性は名も知らぬ娼婦であり、ボードレールの二作品の女性も名を持たない。大都会故に出現した無名の、言い換えれば匿名の群衆は、近代詩の特色の一つである *dépersonnalisation*⁽⁷⁾ と繋がる。

(6) *Ibid.*, p.23.

(7) Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.44.

ボードレールには、韻文詩の「La Chevelure」と散文詩の「Un Hémisphère dans une Chevelure」、韻文詩、散文詩とも同じ題名の「L'invitation au Voyage」が、対になった作品としてよく知られている。それぞれの形式を最大限に活用し、同じ素材を扱いながら異なる美の世界を展開する。今回は、それぞれで描かれる女性との出会いを通して何を描こうとしたのか、韻文詩の女と散文詩の女の美の違いは何なのかを見て行くこととする。

I. «À une passante» – 韻文詩の女 –

1. 形式と中身の不協和が語るもの

À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.	a
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,	b
Une femme passa, d'une main fastueuse	b
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;	a
Agile et noble, avec sa jambe de statue.	c
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,	d
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,	d
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.	c
Un éclair . . . puis la nuit! – Fugitive beauté	e
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,	f
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?	e
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!	f
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,	g

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!⁽⁸⁾

g

ソネという形式は、1844年に出版されたロマン主義的詩法の概論書 *Prosodie de l'école moderne* の中で、「sorte de petit tableau au cadre rétréci⁽⁹⁾」と解説されている。その形式を持つ「À une passante」は、実際、女性との一瞬を切り取った絵画のような小品となっている。その上で、内部の作りには様々な不規則性が見られる。テオドール・ド・バンヴィルは、「la Règle est une chaîne salubre qu'il faut bénir!⁽¹⁰⁾」と、ソネにとって規則は美を生み出すための有益な鎖のようなものと定義する。しかし、一方同じ箇所では、「Toutefois le Sonnet irrégulier a produit des chefs-d'œuvre, et on peut le voir en lisant le plus romantique et le plus moderne de tous les livres de ce temps, – le merveilleux livre intitulé *Les Fleurs du Mal*⁽¹¹⁾」と、*Les Fleurs du Mal* をその時代のあらゆる書物の中で最もロマンティックで最も現代的な作品であると賛美し、その中に変則ソネの傑作があると述べる。ソネという呼称のもとでのこの賛美は、どこから出ているのだろうか。

脚韻の面では、abba, cddc, efe, fgg と四行詩二詩節に a, b, c, d の四種類の脚韻が含まれ、後半の三行詩は平韻 gg で終わっており、正韻ソネの規則からは外れている。これは「La Beauté」と同じ脚韻である。又、正韻ソネは、第一詩句が男性韻ならば最終詩句も男性韻、女性韻ならば女性韻になるが、この点でも一致しない。そして、ボードレールの全韻文詩 162 篇中 53 篇がソネであること、その内 4 篇（「Parfum exotique», «Sed non satiata», «La Possédé», «Le Cadre»）しか正統派ソネが無いことから、ソネという形式への愛着と、この形式を大きな枠組みとしたままぎりぎりの破壊（挑戦）を試みた

(8) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, pp.92–93. 以下、同書を OC I とする。

(9) Wilhem Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, précédée d'une lettre à Victor Hugo, Didier, 1844, p.162.

(10) Théodore De Banville, *Œuvres* VII–VIII, «Slatkine reprints», Genève, 1972, p.202 (VIII).

(11) *Ibid.*, p.202.

ことが読み取れる。変則性が生む不協和が古典の躯体とぶつかり、新たな荘重な優雅さが反響する。ボードレールは形式から鎖を完全に外すのではなく、内部にそれまでのソネと異なる不協和を作り出し、新たな音楽性を生む。

次に、多用される *enjambement* 句跨がりが目に付く。17 世紀、18 世紀には原則として禁止されていたが、アレクサンドランに優雅さをもたらしするために、ロマン派のアンドレ・シェニエから散見されるようになった技法だ⁽¹²⁾。ここにロマン主義の足跡が見られる。句跨がりとは、女性の姿をはっきりとした輪郭線で描くのではなく、女性の喪の装いを女性の一部として描き、周囲との境を曖昧にする。この素描は、一瞬が「今」から次の一瞬へと移行行く残像を行間に残す役割を果たしている。

さらにボードレールは、詩句の間だけではなく、第一カトランから第二カトランへと詩節間でも句跨がりを行い、素描性と流動性を作品に与える。そして
 «Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d'une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ; / Agile et noble, avec sa jambe de statue.» の二行目から第二カトランの一行目まで流れる文脈の中に、女性の軽やかな裾さばきの動的な要素と、その揺れ動く裾から一瞬間間見える脚を彫像に讃えることによる不動の要素という、対極の美が置かれている。彫像は一瞬の美を永遠に閉じ込めることにより、女性とその出会いの瞬間に永遠性をも加える。ここに、ボードレールの美の定義である
 «c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.»⁽¹³⁾ が見られる。つまり、残像効果をもたらし移ろいゆくはかなさと同時に、永遠性と不変性が凝縮されているのだ。又、女性をその目鼻立ちではなく、衣装との全般的な調和から描くという、女性を描く上で衣装は切り離せないもののだとするボードレールの美的感覚⁽¹⁴⁾も鮮やかに現す。

(12) *Ibid.*, p.127.

(13) *OC* II, p.695.

(14) *Ibid.*, p.714.

次いで際立つのが、一行目の **hiatus** 母音衝突だ。ボワローにより、洗練された音感には耳障りな音を一切拒絶する⁽¹⁵⁾とされたが、バンヴィルはそれについて、「**Que nous ayons perdu un trésor de nuances d'harmonies délicates à la suppression de l'hiatus,**⁽¹⁶⁾」と述べる。母音衝突を排除すると、繊細で微妙な調和という、詩にもたらされる宝を失うことになるのだが、それを使いこなすには同時に「**il fallait du génie et une oreille musicale,**⁽¹⁷⁾」なのだ。芸術に五感を欠かせないものとしたボードレールは、まず出だしで母音衝突により発生するざらざらした音⁽¹⁸⁾を巧みに使う。「**rue assourdissante**」と「**moi hurlait**」の二つの母音衝突を一行に続けて使うことにより、街中で共鳴し合うざわめきを重ねて音声面で表す。この母音衝突に、**r**の音の四回の繰り返し返しという **allitération** 畳韻法も加わる。更に **La rue** と街路を擬人化して主語に置くことにより、街自体が命を持って蠢くかのような視覚的なイメージを与える。都会＝群衆のボードレールにふさわしい表現だろう。このように音とイメージを伴って始まる一句は、次の場面で起こるであろう出来事への心の動揺とざわめきの中を通り過ぎる女性の一瞬を素描の中でくっきりと浮かび上がらせる。街路の擬人化についてジョン・E ジャクソンも、「**«La rue assourdissante autour de moi hurlait.» Ce vers liminaire du poème «À une passante» situe bien le rapport à la ville. Le «moi» y est plongé au cœur d'une réalité dont le caractère dysphorique atteste la modalité antagoniste, modalité de «choc», comme disait Benjamin.»**と述べる⁽¹⁹⁾。moi が群衆という都会の現実のまっただ中に沈み込み、出会いの一瞬をとらえている冒頭の場面では、出会いの瞬間の静寂さと雑踏のざわめきとの落差が衝撃を際立たせる。通りすがりという現実の中から詩的な題材を引き出し、「第二の現

(15) Nicolas Boileau, *Art poétique de Boileau*, Hachette (Paris), 1850, p.9. : N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée ;

(16) Théodore De Banville, *op. cit.*, p.106.

(17) *Ibid.*, p.105.

(18) Wilhem Ténint, *op. cit.*, p.120.

(19) John E. Jackson, *Baudelaire, «Le livre de poche»*, Librairie, Générale Française, 2001, p.107.

実」⁽²⁰⁾へと昇華させるという近代詩の在り方をここに見ることが出来るのだ。

そして第一カトランの二行目から第二カトランの一行目までの既に述べた句跨ぎに加え、「**Longue, mince, en grand deuil, [...]**」と何通りにも言葉を変えた四行に渡る表現が、女性が軽やかに通り過ぎる流動性をこの作品の中に添える。句読点の多用は詩句の区切りであるが、ここでは流れを途切らせるのではなく、一瞬一瞬の固定と素描の流動性という本来混ざり合わない時間を作り出す。このように見ると、「**À une passante**」の技法は、「韻文とは、句またぎや休止の移動によるリズムの破壊がどれほどであっても、常にある種の調和——いかに不確かなものであれ——へと回帰するもの」⁽²¹⁾という J. A. ヒドルストンの言葉により、的確に表わされる。変格ソネへの挑戦は、アレクサンドランの優雅な流れとリズムを断絶し、破壊しながらも同時に新たな優雅さと調和を生み出す。破壊と断絶から現われる女性は、ボードレールの美そのものだ。

断絶と破壊は、文法的な面にもあらわれる。第一カトランの三行目と四行目の動詞とそれ以後の展開の間の唐突さや、連続する形容詞の中で主語や動詞が身を潜めるという点に、非文法性が見られる。バーバラ・ジョンソンも「韻文詩の非文法性が隠喩性の法悦感を強調している」⁽²²⁾と述べるが、文法面のあいまいさが素描の一部を形成し、新たな優雅さと調和を生み出す一因となっている。

ここまで見たように、第一カトランから第二カトランの一行目まで素描のような時間が過ぎ去る。しかしその流れの中で、「**Une femme passa**」と「**Moi,**」の詩句は、出会いの一瞬を切り取り、固定する。この切り取られた瞬間は、続く連続する時間の中で、出会いの女性の姿を彫像のようにくっきりと出現させる。彼女自身永遠の美を閉じ込めた彫像でありながら、ゆらめき、はかなく消

(20) ジョルジュ・ブラン、及川馥訳『ボードレールのサディズム』、沖積舎、1986年、p.122。

(21) J. A. ヒドルストン、『ボードレールと『パリの憂愁』』、山田兼士訳、沖積社、1991年、p.147。

(22) バーバラ・ジョンソン、『詩的言語の脱構築』、土田知則訳、水声社、1997年、p.53。

えて行く「**Fugitive beauté**」でもある。過ぎ行く時間、詩人の心を捉える一瞬、過去とこれからの未来の時間という異なる時間が重なり合う「今」を支配する女性。彼女の中には、これらの様々な時間が存在する。様々な時間を内在する女性を通して、ボードレールは何を見るのだろうか。

2. 女性の美が語ること

群衆の中に現われた女性は、様々な時間が交差する時間の重層構造の中にながら、素描や非文法性、句跨がり等を駆使して独特の美を前半のカトランで登場させる。そして後半の *tercets* テルセで、**Un éclair, la nuit, Fugitive, renaître, l'éternité** と、更に様々な矛盾した要素で組成されている存在として登場する。正と負、最初のテルセに凝縮された真逆のエネルギーが最後のテルセへなだれ込む。そして四つの感嘆符と感嘆詞 **Ô** と共に、美としての女性は瞬時に炸裂する。このスピーディーな展開は、不協和がもたらす美を放電しながらも、実はソネの古典的な在り方を忠実になぞっているのだ。ウィリアム・テナンは、ソネの意味論的構造を「**Le sonnet est donc surtout destiné à contenir une pensée, pensée profonde ou gracieuse, qui se prépare dans les deux premiers quatrains, soit à l'aide d'une exposition où l'action prend quelque part, soit à l'aide d'une métaphore, et qui se révèle dans le tercet finalé.**」⁽²³⁾と説明する。ソネは一つの思考を語るものであり、最初のカトランでその準備がされ、韻律的構造や隠喩に助けられ、最後のテルセでその思考や情景の全体像が明らかになる。テオドール・バンヴィルはもっと簡潔に、「**les tercets doivent non pas répéter les quatrains, mais les éclairer,**」⁽²⁴⁾と述べる。「**À une passante**」においても、テルセでの閃光と深く広がる闇が、再びカトランでの女性の姿を鮮やかに立ち上らせる。

このように、ソネの意味と最小限の形式を保ちつつ、内部の不協和がそれまでとは異なる美を奏でる。そしてこの不協和は、詩の素材が都会に求められた

⁽²³⁾ Wilhem Ténint, *op. cit.*, p.162.

⁽²⁴⁾ Théodore De Banville, *op. cit.*, p.207.

結果初めて起きたことだ。フーゴー・フリードリヒも、「*tous les éléments de la modernité s'y trouvent inclus et dotés d'une sorte de vibration poétique. C'est le début de la poésie moderne [...]*⁽²⁵⁾」と、都会の近代性をもたらす詩的なゆらめきについて述べる。不協和を奏でる一瞬は、時が指の間からこぼれ落ちるように瞬く間に流れ去る都会の中で、群衆の中での匿名性が相まって生じるものであり、言い換えれば、緊張感をはらんだ都会だからこそ起こる一場景なのだ。そしてこれこそが近代詩の始まりであり、「*À une passante*」はその言葉にふさわしい詩であると言える。

時代が生んだこの女性は、喪と言う闇を従えた光であり、光を裡に秘めた闇でもある。そしてその光は、深遠な闇の中で「*fugitive beauté*」が炸裂した瞬間放つ閃光だ。ボードレールの詩において闇（夜）、深淵は欠かせない要素となっている。フーゴー・フリードリヒは、「*Fin de siècle et modernité*」の章で「*Baudelaire sait qu'une poésie accordée au destin d'une époque ne peut être conquise que dans la saisie du nocturne et de l'anormalité :*」と、ボードレールと闇との関係について断言する。進歩がもたらす無力感や墮落、群衆の中の孤独感がもたらす精神的な闇が浸食しつつある時代において、その閃光を飲み込んだ闇は都会と並んで近代詩の舞台となるのだ。そのような時代の中でボードレールは、必然的に詩を生み出す夢と想像力の母体でもある闇を近代詩に引き込んで行く。その闇の中でボードレールが探し求めるものは「*fugitive beauté*」であり、「*j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,*」と告白する。手を差し伸べても指先からどこも知れず逃げ去り、どこまでも「*tu fuis*」と「*je vais*」の繰り返しを続ける。美の不在ではない。手の届かない、逃げ去る美なのだ。どこまでも交わらない対立する二者は、美を追い求める詩人と追われる美だ。この美と詩人の関係は、「*fugitive beauté*」である女性を描くことにより浮かび上がり、闇は真の闇ではなく、美を内在した闇として詩人の前に広がる。まず女性は、視覚的に美として登場し、テーマは、女性の美の

(25) Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.44.

背後に永遠に広がる深淵として現われる。

ボードレールの芸術観において多大な影響を与えたエドガー・アラン・ポーは、*«En admettant qu'il y ait peu de variété possible dans le rythme pur, toujours est-il évident que les variétés possibles de mètre et de stance sont absolument infinies, – et toutefois, pendant des siècles, aucun homme n'a jamais fait, en versification, ou même n'a jamais paru vouloir faire quoi que ce soit d'original.»*⁽²⁶⁾と述べる。使命のようにポーの膨大な作品の翻訳を次々とこなしていたボードレールは、この文章が書かれた *La Philosophie de la composition* (1846) も、*La Genèse d'un poème* (1864) の題名で翻訳発表した。ボードレールは、まさにこのポーの言葉を自分への挑戦として自らに課し、敢えて韻文という枠を保ちながら独創的な創作をしたのではないだろうか。

では女性は、散文詩ではどのような姿で立ち現れ、何を語るのだろうか？次に *«Le Désir de peindre»* を見ることにする。

II. *«Le Désir de peindre»* – 散文詩の女 –

1. 散文詩故に現われる美

Le Désir de peindre

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!

Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu!

Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le

⁽²⁶⁾ Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, notices et notes de Geneviève Bulli, *«Le livre de poche classique»*, Gallimard et Librairie Générale Française, 1967, p.244.

noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.

Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée!

Dans son petit front habitent la volonté tenace et l'amour de la proie. Cependant, au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur éclore dans un terrain volcanique.

Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles ; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.⁽²⁷⁾

「À une passante」が *L'Artiste* に 1860 年に発表されたのに対し、「Le Désir de peindre」は、*Revue nationale et étrangère* に 1863 年に発表された。しかしこの年度は雑誌に発表された年度であり、必ずしも実際の執筆時期を証明するものではない。それと併せて、ボードレール自身が *Les Fleurs du Mal* と

⁽²⁷⁾ OC I, p.340.

Le Spleen de Paris を全く異なる作品としてではなく、この二冊で対になるものとして捉えていることから⁽²⁸⁾、この二作品もどちらが先に書かれたかどうかは、重要なことではない。一対としての同じ一瞬の出会いでの女性を描く作品として、散文の装いを纏った「*Le Désir de peindre*」の女性がどのような美を描いているのかを見る。

まず、ボードレールは、なぜ一度書いた素材をもう一度散文詩という形式でとりあげたのだろうか。19世紀前半の母国語へのフランス教育を見てみると、二つの詩集を対の存在であるとしたのは、必ずしも突飛な発想ではないと理解出来る。当時の学校教育についての公文書をもとに書かれた畠山達の論文にも記述があるように⁽²⁹⁾、主にラテン詩及びフランス語詩を素材に散文を韻文に、時には韻文を散文へ書き換える訓練が繰り返し行われていた。このような教育を受けたボードレールにとって、同じ題材を韻文と散文の両方で書くことは不自然なことではなかったと思われる。しかし当時、素材の散文はあくまでも下書きや素描であった。そしてこの関係性から散文から韻文への書き換えは、素描を絵画へと仕立て挙げる行為と見なされていた⁽³⁰⁾。そのような当時の散文詩に対する価値観に抵抗するように、ボードレールは彼の美への固定観念「*c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.*」を体現する画家としてコンスタンタン・ギースについて言及する際、この美の要素を含む物として、素描を *ébauche parfaite*⁽³¹⁾ と定義する。未完成を意味する素描を *parfaite* と形容する表現は、

(28) Charles Baudelaire, *Correspondance de Baudelaire, tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1964, p.271 のプーレ・マレシへの手紙, p.339 のユゴーへの手紙に記述あり。

(29) 畠山達, 『ボードレールの散文詩: 「完璧な素描としての試み - 韻文と散文の関係をめぐる - 』, フランス語フランス文学研究 (99), 2011-08-26, 日本フランス語フランス文学会, p.165. (*Rapport de l'inspection générale, année scolaire 1832-1833*, cité dans Toru Hatakeyama, *La Formation scolaire de Baudelaire*, thèse de doctrat, Université Paris-Sorbonne, 2010, p.255.)

(30) 同書, p.167.

(31) OC II, p.700.

当時の人々にとってはまさに不協和であっただろう。散文詩への取り組みは、素描としか見られていなかった散文詩を対等の、対としての位置に高めるという挑戦がこめられたものののだ。しかしこのような観点から見ると、本来完成形である韻文詩の「À une passante」に、前項で見たように素描の美しさが描かれているということは、対としてみた時、逆転した複雑な構造が見て取れる。

まず題名を見ると、詩を描く行為を絵画として捉えているボードレールの觀念－ut pictura poesis－が単刀直入にはめ込まれ、ピエール・ブリュネルも指摘するように、特に工夫も凝らされていない独創性を欠くものとなっている⁽³²⁾。それは、「À une passante」という、描く対象を間接目的語に置いただけであるがためにかえって想像力をかきたてる、情景や主体者が背後に隠れた題名とは対照的だ。ここに、ボードレールにとっての韻文詩と散文詩の違いの一つがあると思われる。届かない永遠の美を追い求めるというテーマは両者に共通しているものの、韻文詩は対象を描き、その結果詩人の意識が喪失感というメランコリーを伴い現われ、対して散文詩は思考的テーマが前面に現われる。対象の女性からは、生々しい肉体と衣装（「À une passante」では、手、脚、眼、そして衣装の裳裾が描かれるのに対し、「Le Désir de peindre」では、顔、それも額、鼻孔、笑みを浮かべる口元が最後から二段落目で簡潔に描かれるのみ）が削ぎ落とされ、女性はボードレールの美への意識そのものであることを題名の段階で打ち出している。

そして冒頭の格言めいた断定的な文句は、ボードレールの散文詩の冒頭の多くに見られる。唐突に人間とは、芸術家とは、と抽象的かつ理想論的な高みから語りかける。しかしここで断定されているのは、美を手に入れたいという欲望に身を裂かれる芸術家の幸福であり、人間の不幸は「peut-être」なのだ。格言の装いで普遍の真理のように見せながら、実は語りたいのは芸術家という第三者化された自我であるというからくりを見る。そして身を引き裂く欲望は、

⁽³²⁾ Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, «Le Désir de peindre» et la poétique du désir», Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p.159.

最後のパラグラフで語られる «celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard.» と、mourir=死へ結びつく。

«À une passante» では nuit, éternité, bien loin d'ici と様々に言葉を変えて表される深淵は、ここでは死を明示する mourir という同義語に真っすぐ向かう。時には感嘆符を伴う（50 篇中、「Assomons les Pauvres!」の題名も含めて 10 篇）格言めいた出だしは、結論を予測させる序論となる。ヒドルストンがこのような言説は散文の領域であると述べるが⁽³³⁾、これはオクタビオ・パスの「詩が閉鎖的秩序として現われるのに対し、散文は開放的、直線的構造として現われる傾向がある。」⁽³⁴⁾という言葉にも結びつく。時間や描く対象が複雑に編み込まれた隠喩の中に隠された韻文詩とは異なり、格言の断定的な要素が作品に組み込む直線に poétique な要素が加わったのが散文詩なのだ。加えて、格言という私情を排した言質は、近代詩の特質の一つである dé-personnalisation を韻文詩よりも進めると言えるだろう。

そして l'homme という三人称から je の一人称への変化する時に、一見、三人称の l'homme は読者の視野から出て行く⁽³⁵⁾。しかし *Les Fleurs du Mal* でもほとんどが je の語りであるにも関わらず、湿度を帯びた心情ではなく、硬質で乾いた、美を追い求める存在としての声が反響しているように、二段落目からの一人称の語りでも伝わるのは、かなわないと知りつつも美である女性を追い求める芸術家の声だ。フーゴー・フリードリヒは、「Baudelaire justifie sa poésie par le pouvoir qu'il lui confère de neutraliser le sentiment individuel」と述べる。ボードレールは個人的感情が無いのではなく、言葉という装置で濾過して奥底の個人的感情を中立化し、非人格化された透明な感覚を生み出すのだ。この意識は、後日、ランボオの «Je est un autre⁽³⁶⁾» へと繋が

(33) J. A. ヒドルストン、前掲書、p.99。

(34) オクタビオ・パス、牛島信明訳、『弓と豎琴』岩波書店、2011 年、p.112。

(35) ビエール・ブリュネルも、「L'homme devenant je, il s'exclut du champ de la vision.」と述べる。Pierre Brunel, *op. cit.*, p.160。

(36) Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition d'André Guyaux, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2009, p.340。

る。では *poétique* な要素は、感嘆詞に先導され登場する女性をどのように描くのだろうか。

2. テーマに導かれた女性

芸術家の身を引き裂く幸せという、本来は対立する語を凝縮した撞着語法が生む不協和は、感嘆詞と無駄を削ぎ取った簡潔さと合わさって緊迫感を次の段落の女性の姿にも影を落とす。つまり冒頭の文は、女性を不協和音を奏でる芸術家の幸せを体現する存在として描くのだと言う前触れであり、「*À une passante*」とは異なりテーマがまず示される。女性は、芸術家のテーマに先導される。

ピエール・ブリュネルも述べるように⁽³⁷⁾、格言に続く改行（段落の変化）は、読者の視線を格言に含まれたテーマから描かれる対象＝女性へと導びいていることを明らかにする。そして「*Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante.*」と語り始めるのだが、この断定的な簡潔な言葉にも、ボードレールの美の意識が隠されている。

この一文と、「*À une passante*」の発想の一つであるペトリュス・ボレルの「*Dina, la belle juive*」にテオフィール・ゴーティエが捧げた献辞、「*sans hyperbole elle était vraiment belle ; - Très belle! -*」⁽³⁸⁾との重なりは、否定出来ないだろう。ゴーティエの中に、何ものにも揺るがない美への観念 *une idée fixe*⁽³⁹⁾をボードレールは見出した。敬愛するゴーティエの献辞に被せることにより、この作品と対になっていると思われる「*À une passante*」との関連をもより深めると同時に、女性はもはや人間としてではない、*une idée fixe*であると告白していると思われる。

そして散文的特質である「運動、語り、解説の優位」⁽⁴⁰⁾が、その語りと解説

⁽³⁷⁾ Pierre Brunel, *op. cit.*, p.160.

⁽³⁸⁾ Pétrus Borel, *Champavert : contes immoraux*, illustré par André Hofer, éditions des autres, 1979, p.182.

⁽³⁹⁾ OC II, p.104.

⁽⁴⁰⁾ J. A. ヒドルストン、前掲書、p.164。

の「細部の充実と精巧さ」⁽⁴¹⁾をもって女性の登場の後の三段落にわたって展開される。しかしその細部の描写は、水晶のように完全緻密なものでありながら、*poétique* な面を破壊するものではない。J. A. ヒドルストンがボードレルの散文詩を「語りの形式をとる作品でありながら、不必要な意見や描写で重くなりすぎているといった感じは全く免れている」⁽⁴²⁾と述べる。解説、語りは「*Elle est belle,*」と彼女は美しいのだと述べた後、更に手を変え表現するのではなく、「*et plus que belle ; elle est surprenante.*」と、最上級と「驚くべきものだ」とそのままの陳腐な形容詞で続けるという、表現者としての義務の放棄に続く。次いで段落を変えた後は、素描のような隠喩の繰り返しで、女性を暗闇の爆発から黒い太陽、と思えば真逆の月に例える。そして又次の段落替えても、女性の鼻孔や笑みという女性を形作る断片に焦点を合わせ、隠喩で描く。女性の描写に割かれる三段落は、あたかも素描のようだ。重量を伴うストーリーの進展を伴わない、視点を変えた様々な断片のつなぎ合わせで出来ているため、重さと不必要性を感じない。

素描故に生まれる *poétique* な要素を含む三段落が全体のほぼ三分の二を占めるこの詩は、ポーの詩についての言葉、「*Ce que nous appelons un long poème n'est, en réalité, qu'une succession de poèmes courts, c'est-à-dire d'effets poétiques brefs.*」⁽⁴³⁾を我々に思い起こさせる。一見長々と説明が続いているように見えながら、素描のような断片の集まりで一篇の詩を形成しているのだ。

韻文詩の「*À une passante*」は、全体が言わば *ébauche parfaite* である。しかし「*Le Désir de peindre*」では、ばらばらの素描が構成するという、近代詩の特性の一つでもある *fragment*⁽⁴⁴⁾断片化が更に突き詰められていると言えよう。断片化は、個人の心情が入り込む隙間を更に狭め、*dépersonnalisation*

(41) 同書, p.131。

(42) 同書, p.164。

(43) Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p.236.

(44) Hugo Friedrich, *op. cit.*, p.41.

を突き進める。そしてこれらの断片では上記で述べたように、隠喩が^{ちりば}鑲められた——この詩では、夜、闇、不吉な月、闇に浮かび上がる笑みの赤と白等の視覚——世界が繰り広げられている。J. A. ヒドルストンの「散文詩は細部のリアリズムと現代都市生活の魅惑を喚起する描写において際立っている、という断言がしばしばされてきた。しかし、散文詩には、本当に現実世界の描写であってそれ以上ではない、と言い得るものは殆ど、あるいは全くない。」⁽⁴⁵⁾という散文詩の定義が、ここでも当てはまる。「À une passante」も、現実のبارをそのまま描くのではなく、都会での一瞬から抽出した美を描くが、ここでは更に抽象化されている。宇佐美斉も、ボードレールの散文詩への取り組みについて「現代生活のより抽象的な描写、すなわち魂と外界との交流のありさまをあたうかぎり生々しくことばに定着しようとする試みであっただろう。」⁽⁴⁶⁾と述べるが、韻文とは異なる美を実現するためには、脚韻等を削ぎ落とし、断片化による抽象性と *dépersonnalisation* が必然だったのだ。そして断片的表現の最後に、美の象徴である女性を征服して自分のものとしたいという、それも *«le désir de mourir lentement sous son regard.»* と、死という深淵と連結した絶望的な希望をむき出しにする。オクタヴィオ・パスは、「近代性とはすなわち意識のことである。」⁽⁴⁷⁾と述べる。美とは何かを問い続け、手が届かないと知りつつも美を追い求めるという詩人、芸術家の意識がこの二作品に共通して貫かれる。しかし、その芸術家としての意識がより簡潔に、直接的に表現されたのが散文詩の *«Le Désir de peindre»* なのではないだろうか。そしてその意識は、*«le désir de mourir lentement sous son regard»*、美の化身である女性の眼差しの下でゆっくり死にたいという破滅と結びついて覚醒する。*«À une passante»* の喪の装いの女性よりも、究極の深淵と結びつく芸術家の天命を明快に語る。彼女は、逃げ去るという喪失を秘めた一瞬の *l'apparition* であり、喪失そのものの *la disparition*、消滅の後に残る *l'éternité* でも

(45) J. A. ヒドルストン、前掲書、p.172。

(46) 宇佐美斉、『フランス詩 道しるべ』、三星社、1997年、p.94。

(47) オクタヴィオ・パス、前掲書、p.126。

ある。散文詩の女性は、もはや肉体を持たない、美という固定観念なのだ。

最 後 に

19 世紀中頃のフランスアカデミーにおいては、描かれるべき対象は、万人にとって美しく意味のある普遍的素材だった。人物は輝かしい名を持つ神性を帯びた存在か英雄であり、ある瞬間を描いていても、それは歴史的な出来事として万人に意味を持つものだった。そのような価値観が国家的見地でもあった中で、ボードレールは時代が生んだ群衆の中で起こる「名も無い」ものどうしの「通りすがり」というきわめて個人的な瞬間を分かち合う女性を素材にして、「À une passante」と「Le Désir de peindre」を描いた。

«À une passante» はソネの形式をとる。14 行での出会いと別離の相手の女性、街路のざわめきと荘厳な喪の装いが秘める深い沈黙が生み出す衝撃を秘めて登場する。言わば、彼女は静寂と衝撃という不協和が内部で共鳴する存在だ。そして彼女が纏う喪の黒は、不幸という喪失 = *disparition* が織りなすメラノコリーと合わさって、美を表す最高の色となる。服装も女性の存在の一部としてとらえるボードレールは、句跨がりと言文詩の非文法性を駆使して服装を描くことにより、レースのような女性の手触りや、揺れる裳裾のような優雅さ、次の一瞬には消え去ってしまうはかなさを素描する。ソネの形式を壊して全く新しい詩を書くのではなく、あくまでもソネという枠組みは保ちつつ、その中で許される破壊を試みる。美は破壊から生まれ、一方、枠組みがあるからこそ反響して起きる不協和を新しい韻文詩の美として確立した。

素描というのは、当時は作品を完成する前の未完成なものという認識だったが、ボードレールは、それを *ébauche parfaite* として実現した。その小品を鑑賞した瞬間、画布に立ち上るのが素描と一瞬の出会いの *le transitoire, le fugitif, le contingent*、喪の喪失と女性の消滅から繋がる死という深淵にある *l'éternel*、そして女性の彫像的美しさが秘める *l'immuable* であり、ボードレールの美の対立性、つまり不協和が生み出す美、*ébauche parfaite* だ。韻

文詩の女性は、永遠の彼方に立ち去った後にボードレールの美の意識を画布に残す。

一方「**Le Désir de peindre**」は、当時詩とは即ち韻文詩であった中で、新しい美を実現する方法として取り組んでいた散文詩で書かれている。脚韻等の規則には捕われずに、「**le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime**⁽⁴⁸⁾」を実現しようとした。脚韻そのものが詩の美しさであったのに、その美の要素を取り去っても詩的で音楽的な詩を描くという奇跡を起こそうとした。「**Le Désir de peindre**」の一節、「**miracle d'une superbe fleur**」には、ボードレール自身の詩という花が実現する奇跡という意味も隠されていると読むことも出来るのではないだろうか。

そして冒頭での格言めいた断定的な言説は、まず詩人の意識である詩のテーマを明らかにし、三人称の使用で私情を排除することにより、近代詩の特性の一つである **dépersonnalisation** を打ち出す。そしてテーマに先導されて、散文詩の女性に美を内在する美そのものとして登場する。

このように表現の手段は違うが、ボードレールはどちらかを優れているのではなく、それぞれにしか出来ない美の表現を試みる。しかし手に入れることは出来ないと知りつつ美を探索するという詩人の天命は、共通して両者を貫く。ボードレールの美意識に深く浸潤したポーが繰り返し語る「**le Beau est le seul domaine légitime de la poésie**」⁽⁴⁹⁾は、ポーのフランス語への翻訳作業を通して、まさに美を描く天命を持つ詩人としての彼の指針ともなったのではないだろうか。

さらに韻文詩と散文詩への取り組みは、美を違う観点から描くためだけではなく、「**il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution**」⁽⁵⁰⁾と述べるボードレールにとって、美を求める

⁽⁴⁸⁾ OC II, p.275.

⁽⁴⁹⁾ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p.237.

⁽⁵⁰⁾ OC II, p.686.

過程で必然的なことだった。進歩が人間の欲望や貧困の格差をも残酷に肥大化させる都会では、めまぐるしく様々な出来事が移り変わって行く。すぐに消え去る、自分が対峙する「今」から美を引き出すには常に感性を磨き、挑戦し続けなければならない。それは、自分の感性すら明日には色褪せて行くという恐れに追い立てられる詩人の宿命でもあるかもしれない。

——大学院文学研究科研究員——